

Terhi Skaniakos

LAIVA ON LASTATTU SUOMI-ROCKILLA

Suomalaisuuden artikulaatioita rock-dokumentissa Saimaa-ilmio

Suomi. Suomalaisuus. Meillä kaikilla on käsityksiä siitä, mitä tämä maa ja sen ihmiset ovat. Osa on kokemuksellista tietoa, osa kulttuurista muistia, käsityksiä, oletuksia, toiveita. Rakennamme tarinoita suomalaisuudesta itsellemme ja muille, tällaista on suomalaisuus. Teoillamme konstruoinme todellisuutta. Mikä sitten on totuus? Mitä suomalaisuus on? Onko olemassa jotain, mitä voimme kutsua suomalaisuudeksi?

Kulttuurinen identiteetti on kiinnostanut ihmisiä vuosisatojen ajan. Myös tutkimuksessa on huomiota kiinnitetty erilaisiin ryhmiin ja muodostelmiin, ovat ne sitten etnisyyksiä, kuviteltuja tai muita yhteisöjä, alakulttuureja, skenejä tai heimoja. Kansallinen identiteetti on yksi näistä kiinnostuksen kohteista. Kansallisvaltioiden synty 1800-luvulta alkaen synnytti kansallisen identiteetin tarpeen, jolla oli ensisijaisesti ainakin poliittisia päämääriä. Ajatus yhdestä kansasta, kansallisuudesta ja kulttuurista on synnyttänyt joukon enemmän tai vähemmän yhtenäisiä käsityksiä kulttuureista painottaen nationalistista ideologiaa.

Viime vuosikymmeninä kansallinen identiteetti on laajasti nivoutunut erilaisiin aluepolitiikka- ja globalisaatiotutkimuksiin. Parhaiten tunnetaan ehkä Homi Bhabhan ajatus kansallisuudesta diskurssina ja narratiiveina (1990). Tämä on näkynyt myös suomalaisuuskeskustelussa. Päivi Rantanen (1997) on esimerkiksi tutkinut suomalaisuuden diskursiivista muotoutumista 1600-luvulta aina 1800-luvulle saakka.

Uusimpia lähestymistapoja ovat olleet postkolonialistinen teoria ja performatiivisuuden käsite. Jälkimmäisen avulla tarkastellaan kansallisuuden rakentumista toiston ja tekojen avulla sosiaalisessa kontekstissa. Postkolonialistinen teoria on puolestaan tehnyt oman osansa yhtenäisen kansankulttuurin myytin murtamiseksi ja antanut ääniä monille historiassa huutaville hiljaisuuksille. Suomalaisuudesta on aina ollut useita, erilaisia artikulaatioita. Ne eivät aina kuitenkaan ole tulleet näkyviksi, kuulluiksi tai tunnustetuiksi.

Ylikansallisena pidettyä rock-kulttuuria ei välttämättä liitetä ensimmäiseksi suomalaisuuteen. Vaikka linkki ei ole ilmeinen, on suomalaisuus kuitenkin yksi Suomi-rockin keskeisistä teemoista. Tämän artikkelin tavoitteena onkin osoittaa tämän linkin olemassaolo lähilukemalla rock-dokumenttia Saimaa-ilmio. Tarkastelen seuraavassa millaisia identiteettejä elokuvassa rakennetaan sekä audio- että visuaalisen kerron-

nan keinoin, ja miten nämä identiteetit suhteutuvat toisiinsa. Artikuloidut identiteetit rakentuvat monien vastakkainasettelujen kautta: suomalaisuus suhteessa angloamerikkalaiseen populaarimusiikin kulttuuriin, maaseutu-Suomi suhteessa urbaaniin Suomeen ja erilaisiin suomalaisuuden representaatioihin, mutta myös nuorten lähiö- ja vanhempien jälleenrakennuksen ja suuren muutoksen sukupolvien rinnakkaiseloon sekä vastakkainasetteluun arvojen ja elämäntapojen suhteen.

Identiteetin artikulaatiot ja kriittinen diskurssianalyysi

Se, mitä määritellään suomalaisuuden ytimeksi, on aina ajassa, paikassa, tietyissä olosuhteissa tuotettu konstruktio. Kuinka sitä sitten voidaan tutkia? *Artikulaation* käsite tarjoaa mahdollisuuden tarkastella identiteettejä anti-essentiaalisina muodostelmina, joissa kaksi tekijää yhdistyy kokonaisuudeksi tietyissä olosuhteissa.¹ Näiden kahden tekijän yhteys ei kuitenkaan ole jatkuvasti välttämätön, ennalta määrätty tai absoluuttinen (Hall 1996, 14). Oleellista on siis myös ottaa huomioon ne olosuhteet, joissa nämä tekijät muodostavat ykseyden, artikuloituvat yhteen. Ne voivat myös artikuloitua toisessa tilanteessa toisin. (Grossberg 1996, 141.)

Analysoin artikulaatioiden ilmentymiä kulttuuristen tekstien ja representaatioiden avulla. Representaatiot eli kulttuurien pohjana olevat yhteiset kielelliset merkitykset eivät ole vain käsitteellisiä, vaan vaikuttavat käytäntöihin ja sosiaaliseen todellisuuteemme (Hall 1997, 1-3). Kulttuurisia representaatioita tutkitaan tiettyjen kulttuuristen tekstien kautta, joita ovat mitkä tahansa itsenäiset kulttuuriset tuotokset, kuten kirjat, esitykset, tv-ohjelmat, filmit, musiikki, jne. Tutkijan tehtävänä on lukea ja ymmärtää tekstiä, lukea kulttuurisia merkityksiä, representaatioita.

Käytän analyysimenetelmänä kriittistä diskurssianalyysiä (Fairclough 1997).² Sen ”kriittisyys” pohjautuu yhteiskunnallisen tutkimusperinteen ajatukseen siitä, että analyysissä huomio kiinnitetään yleensä ideologisiin oletuksiin, syy- ja seuraussuhteisiin ja valtasuhteisiin (Fairclough 1997, 75). Se pitää sisällään foucaultlaisen oletuksen siitä, että diskurssit ilmentävät valtasuhteita, jotka eivät aina ole ilmeisiä. Tavoitteena onkin itsestäänselvyyksien ja pinnalla olevan kyseenalaistaminen ja kriittinen tarkastelu.

Kriittisessä diskurssianalyysissä tutkimuksen kohteena on kulttuurisia merkityksiä representoiva teksti, joka sijoittuu johonkin diskurssiin ja genreen. Diskurssi tarkoittaa sosiaalisissa konteksteissa ja käytänteissä käytettyä kieltä tai merkitysjärjestelmää, joka ei rajoitu pelkästään leksikaaliseen kieleen. Sosiaalisen kontekstin kautta tähän liittyvät kysymykset vallasta, tiedosta, historiasta ja subjektin positiosta (Hall 1997,

1 Artikulaatioteoriaa ovat gramscilaisittain kehittäneet Ernesto Laclau (1977), Stuart Hall (1984) ja Chantal Mouffe (yhdessä Laclau kanssa, 1985).

2 Musiikin kentällä soveltavaa analyysiä on tehnyt Yrjö Heinonen (2005, 2006).

44). Farcloughin (1997, 77) mukaan diskurssi ”on se kieli, jolla tietyt sosiaalinen käytäntö representoidaan tietyistä näkökulmasta. Laajasti ajatellen diskurssit kuuluvat tiedon ja tiedon koostamisen alueelle”. Genre puolestaan tarkoittaa ”kielenkäyttöä, joka yhdistetään tiettyyn käytäntöön ja joka rakentaa jotain tiettyä sosiaalista käytännettä, kuten haastattelua (haastattelun genre) tai hyödykkeiden mainostamista (mainosgenre)” (Fairclough 1997, 77–78).

Kriittiseen diskurssianalyysiin kuuluu kolme ulottuvuutta (Fairclough 1997, 57–79): 1) teksti; 2) diskursiiviset käytänteet; sekä 3) sosiokulttuuriset käytänteet. Tekstin tasolla analyysin kohteena on itse teksti ja sen merkitys ja muoto (esim. kielen ”perinteinen” analyysi, sanasto, kielioppi, koheesio, tekstin rakenne). Diskursiiviset käytännöt pitävät sisällään tekstin tuottamiseen, jakeluun ja kuluttamiseen liittyvät teot sekä diskurssityypin ja genren yhteen muotoutumat, erityisesti intertekstuaalisuuden. Tämä taso toimii linkkinä sosiokulttuuristen käytäntöjen ja tekstin välillä. Sosiokulttuuriset käytännöt puolestaan toimivat kolmella tasolla. Niitä ovat välittömät tilannekontekstit, instituutiot ja kulttuurin/yhteiskunnan kokonaisuus. Instituutiot toimivat välittäjinä konkreettisten tilannekontekstien ja abstraktin ”kulttuurin” tai ”yhteiskunnan” välillä, ja ne artikuloituvat diskursiivisissa käytännöissä.

Sosiokulttuurisia käytäntöjä analysoidaan kriittisessä diskurssianalyysissä hegemonian ja ideologian käsitteiden avulla. Hegemonian käsite pohjautuu Gramscin teoretisointiin yhteiskunnan valtasuhteista ja dominanssista, jossa valtaa käytetään ja se legitimoidaan niin, että vallan alla olevat hyväksyvät asemansa ja käyttäytyvät sen mukaan. Vallan käyttö ei ole sattumanvaraista, vaan perustuu institutionalisoituihin liittoutumiin, jotka ovat hierarkkisesti järjestäytyneet. (Fairclough 1992, 9; Ivan Dijk 1993, 255.) Hegemoniaa ei tarvitse kuitenkaan ymmärtää pelkkänä sosiaalisten järjestelmien ja luokkien välisinä kamppailuina, vaan se on monitahoinen ja -tasoinen ilmiö, jossa yksilö suhteutuu ympäröivään yhteiskuntaan oman elämänsä merkityksellisyyden kautta. Yhteiskunnan hegemonia vaikuttaa ihmisten elämään, toisaalta teot konstruoivat sitä. (Laclau & Mouffe 1985; Gramsci 1971.)

Käyttämäni aineisto on multimodaalista enkä juuri paneudu sinänsä kielen rakenteen analyysiin, vaan tarkastelen merkityksiä yleisemmin audiovisuaalisesta aineistosta. Tässä artikkelissa analyysin painopiste sijoittuu sosiokulttuurisiin käytänteisiin, joiden kautta identiteettikysymysten tarkastelu on mielekästä.³

Suomi-rock ja Saimaa-ilmiö

Suomi-rockin voi katsoa syntyneen 1970-luvun aikana kun progressiivinen rock ja käänösiskelmät saivat rinnalleen uudet tulokkaat: punkin ja uuden aallon. Samoihin aikoihin Suomen levyteollisuudessa ja kulutuksessa tapahtui suuria muutoksia. Vuon-

3 Väitöskirjassani analysoin elokuvaa tarkemmin muilta ulottuvuuksiltaan.

na 1980 Suomi-rock mm. myi ensimmäistä kertaa enemmän kuin iskelmä, minkä ohella Yleisradiossa aloitti ensimmäinen rock-ohjelma, Rockradio (1980).

Suomenkielisyys oli tärkeä osa Suomi-rockia ja siihen liitetään useita lahjakkaita sanoittajia, kuten Juice Leskinen ja Ismo Alanko. Tärkeimmät kieleen liittyvät vaikutteet tulivat aikaisemmasta suomenkielisestä folk-, laulaja-lauluntekijä-, sekä iskelmä- ja rillumarei-traditioista. ”Omakielistyminen” oli osa myös muun tuon ajan Länsi-Euroopan ei-englanninkielisten maiden populaarimusiikin kehitystä. Musiikillisesti genre nojaa vahvasti rock-traditioon, punkin ja uuden aallon mukanaan tuomiin musiikillisiin vaikutteisiin, tosin ne myös sekoittuvat paikallisten, suomalaisten musiikkitraditioiden, kuten iskelmän, erityisesti humoristisen rillumarein kanssa. Yhteiskunnallisesta näkökulmasta Suomi-rock liitettiin ”sotaan apatiaa vastaan”. Se voidaan nähdä lähiösukupolven (syntyneet 1950–65) vastauksena suuren muutoksen sukupolvelle (syntyneet 1940–49) (Roos 1987; Hoikkala & Roos 2000). Suomi-rock pyrki autenttisuuteen, joka korostuu asenteessa tuotannollistumista vastaan.

Saimaa-ilmiö kuvaa Tuuliajolla-rockristeilyä, joka tapahtui Saimaalla ja sen lähivesistöillä kesäkuun alussa vuonna 1981. S/S Heinävesi-laivalla risteilivät Juice Leskinen & Slam, Eppu Normaali ja Hassisen Kone.⁴ Yhtyeet pysähtyivät esiintymään Saimaan rantataajamiin: Lappeenrantaan, Mikkeliin, Punkaharjulle ja Kuopioon. Elokuva on Aki ja Mika Kaurismäen yhteisohjaus.

Elokuvan genreistä *Saimaa-ilmiö* kuuluu dokumenttien laajaan kategoriaan. Siinänsä elokuva on genre-tasolla tyypillinen dokumentaarinen konserttielokuva, jossa yhdistyvät live-esitykset, haastattelut ja kiertue-elämän kuvaaminen. Elokuvassa käytetään myös tavanomaisia dokumentarismien keinoja niin kuvaamistekniikoissa kuin tarinan kerrontatavoissa. Ihmiset esiintyvät omana itsenään ja puhuvat ”omalla äänellään”. Dokumentin luonteeseen kuuluu se, että sitä katsotaan oikeana, totena ja autenttisena kuvana tapahtuneesta. Dokumenteissa ”yleisö täytyy saada uskomaan esitettävän todellisuuden tai maailman autenttisuuteen” (Fairclough 1997, 141).

On kuitenkin huomattava, että elokuva on aina sen tekijöiden konstruktio käsitelystä aiheesta. Se ei siis ole ikkuna todellisuuteen, vaan se on ”heijastuma tai tulkinta todellisuudesta ilmenevistä asioista” (Valkola 2002, 56). Kaurismäkien ohjaus meneekin ns. uuden dokumentarismien kategoriaan, he ovat tämän Tuuliajolla-risteilystä kertovan elokuvan kertomuksen, tarinan tekijöitä. Katsoja ikään kuin suostutellaan uskomaan, mitä tulevassa esitetään. Faircloughin mukaan tällaisen näkymättömän, implisiittisen ideologian avulla vahvistetaan ja uusinnetaan valtasuhteita luomalla konsensus (1997, 142–143). Hänen mukaansa sekä representaatioiden että diskurssien analyysissä ”on tärkeää tarkastella niitä valintoja, joita representaatioissa, merkityk-

4 Yhtyeiden kokoonpanot, niin kuin ne filmin alussa esitetään: Juice Leskinen & Slam / Juice Leskinen (laulu & kitara), Vesa Sytelä (rummut), Safka (koskettimet), Petteri Salminen (kitara), Jari Yliaho (kitara), Ila Loueranta (basso); Hassisen Kone / Ismo Alanko (laulu & kitara), Jussi Kinnunen (basso), Reijo Heiskanen (kitara), Harri Kinnunen (rummut); Eppu Normaali / Aku Syrjä (rummut), Martti Syrjä (laulu), Pantse Syrjä (kitara), Mikko Nevalainen (basso), Juha Torvinen (kitara).

senannossa ja todellisuuden konstruoinnissa on tehty, sekä niitä yhteiskunnallisia vaikuttimia, jotka näitä valintoja ovat ohjailleet.” (Fairclough 1997, 138.)

Saimaa-ilmiö on ensisijaisesti kuitenkin rock-dokumentti. Populaarimusiikkia ja rockia on esiintynyt elokuvissa pitkään, mutta varsinaiset rock-elokuvat saivat alkunsa vasta 1950-luvulla, kun *Älä käännä heille selkääsi*, eli *Blackboard jungle* (1955, O. Richard Brooks) valloitti valkokankaat rock’n’roll musiikillaan. 1960-luvulla, jolloin esimerkiksi The Beatles -yhtye teki lauluihinsa pohjautuvia musiikkielokuvia, musiikki nousi elokuvissa pääosaan ja ilmaisukieli ennakoi jo musiikkivideoita. Hippikauteen kuuluivat ns. road-elokuvat, sitten tulivat konsertti/kiertue -filmit, joista useat olivat D.A. Pennebakerin ohjaamia.⁵ *Woodstock* (1970, O. Michael Wadleigh) oli ensimmäinen varsinainen konserttelokuva ja aloitti uuden genren. Sittemmin äänen ja kuvan voittokulkua on 1980-luvulta alkaen vahvistanut alati kasvava musiikkivideotuotanto. Rock-elokuvat ovat kuitenkin tyypillisimmillään juuri dokumentteja, usein konsertti- tai kiertuetaltiointeja tai biografoita.

Rock-dokumentteja kutsutaan myös rockumentareiksi. Niihin kuuluvat musiikkifestivaaleja, konsertteja, kiertueita, paikallisia musiikillisia skenejä ja populaarimusiikin historiaa esittävät filmit, tv-ohjelmat ja sarjat. Näillä ohjelmilla on myös vaikutusta tapahtumien myyttisyyden rakentumiseen, kuten esim. kävi *Woodstock*-elokuvan kohdalla. Ne ovat tulleet osaksi laajempaa kulttuurista kertomusta, joka yhdistää tai erottelee ryhmiä. Ne ovat osa populaarimusiikin historiaa ja kaanonia. (Shuker 2001, 179.)

Suomessa rock-elokuvien tuotanto oli ennen 1980-lukua vähäistä. Populaarimusiikkia kyllä käytettiin elokuvissa (ks. Kärjä 2005) ja yhden referenssin *Saimaa-ilmiössä* tarjoaakin *Kaunis Veera*, johon elokuvassa on suora intertekstuaalinen viittaus. Varsinainen ensimmäinen kotimainen rock-dokumenttelokuva *Kuumat kundit – Hot Wheels* tehtiin Hurriganes-yhtyeestä vuonna 1976. Se oli rakennettu yhtyeen uuden *Hot Wheels* -nimisen levyn ympärille, mutta siinä oli kuitenkin löyhä juonellinen kehyskertomus kahden nuoren rakastumisesta. Elokuva jäi kuitenkin suurelle yleisölle tuntemattomaksi. Uutta intoa löytyi 1980-luvun alussa. Paljon musiikkia, mm. Pelle Miljoonan punkia sisältänyt lähiönuorten elämää kuvaava nuorisoelekuva *Täältä tullaan elämä* julkaistiin vuonna 1980. Vuonna 1981 puolestaan tuli ulos *Rokkidiggari*, musiikkielokuva miehestä, joka jätti työnsä seuratakseen suosikkiyhtyeidensä kiertueita ympäri Suomea. Elokuva sisälsi useiden suomalaisten yhtyeiden musiikkia.

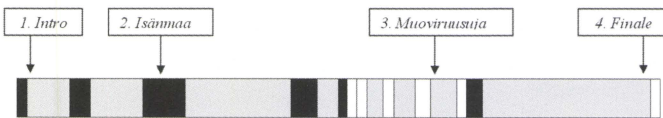
Kaurismäen veljekset aloittelivat ohjausuraansa 1980-luvun alussa. Heidän kolme ensimmäistä elokuvaansa olivat yhteisprojekteja: *Valehtelija* julkaistiin 1980, *Saimaa-ilmiö* 1981 ja *Arvottomat* vuonna 1982. Musiikillisesti jo ensimmäisen elokuva kytkeytyi Suomi-rockiin, sillä Juice Leskinen & Slam esiintyy siinä livenä. Sinänsä ei siis ole ihmeteltävää, että veljekset päätyivät kuvaamaan Tuuliajolla-risteilyä.

⁵ Esimerkiksi *Don't Look Back* (1967, Bob Dylan), *Monterey-pop* (1968), *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973, David Bowie).

Rock-dokumentti oli heille kuitenkin uusi genre. Aki Kaurismäki kertoo risteilyä kuvaavassa *Tuuliajolla*-kirjassa (Juntunen 1981), että elokuvalla on kaksi esikuvaa: Woodstock-festivaalista kertova samanniminen konserttielokuva, ja Martin Scorcesen ohjaama *The Last Waltz* -dokumentti, joka kuvaa The Band -yhtyeen viimeistä konserttia. Esikuvien mukaisesti Kaurismäet identifioituvat ns. uusiin tai uuden aallon ohjaajiin, jotka nähtiin elokuviensa tekijöinä, auteur-ajattelun pohjalta. He hylkäsivät aikaisemmat dokumenttielokuvan perinteet (ns. griersonisen perinteen, direct cineman ja cinema veritén) ja käyttivät kerronnan tekniikoita ja jatkuvuusleikkausta, jotka aikaisemmin kuuluivat fiktio-elokuvaan (Ruoff 1992, 221). Sisällön pääpaino muuttui myös yleisöstä ja fani-näkökulmasta yhtyeiden kuvaamiseen, haastatteluihin ja live-konserttitilanteisiin.

Diskurssityypit, eli genrejen ja diskurssien muodostelmat määrittävät sitä, miten tekstin eli elokuvan rakenteet muodostuvat. Genreen liittyy kaksi analyttistä käsitettä: genre skemaattisena struktuurina ja sarjallisena intertekstuaalisuutena. Faircloughin (1997, 112) mukaan genre on siis "skemaattinen struktuuri, joka koostuu joko pakollisista tai osin pakollisista ja osin valinnaisista vaiheista, jotka esiintyvät säännöllisessä tai osin säännöllisessä järjestyksessä". Tämä liittyy nimenomaan viestintätilanteeseen ja sen konventioihin. Oleellista on myös tekstin suhde toisiin teksteihin, eli niiden intertekstuaalisuus. Kun tarkastellaan tekstiä ja erilaisten geneeristen tekstityyppien vuorottelua sen sisällä, Fairclough puhuu jaksottaisesta intertekstuaalisuudesta (1997, 117).

Saimaa-ilmiön osat eivät ole summittaisessa järjestyksessä, vaan niistä muodostettu kokonaisuus on rakennettu genreen kuuluvan kerronnan ja halutun tarinan mukaisesti. Genreen mukaan eli dokumenttielokuvana tai rock-dokumenttina *Saimaa-ilmiö* rakentuu laivakohtausten, keikkakohtausten ja muiden kohtausten (esim. haastattelu) vuorottelusta. Elokuvassa on ajallisesti eniten kohtauksia keikoilta, toiseksi eniten kuvauksia laivaelämästä ja vähiten muita, esimerkiksi haastatteluosioita. Elokuva ei ole kronologisesti autenttinen, tapahtumat eivät etene aikajärjestyksessä, esimerkiksi joidenkin keikkaosuuksien paikkoja on muutettu ja laivakuvauksia leikattu useampaan kohtaan jne. Seuraavassa rakennekaaviossa elokuvan kohtaukset on jaettu kolmeen pääkategoriaan: 1) Musta = laivalla; 2) Harmaa = keikalla; 3) Valkoinen = muut kohtaukset.



Kuvio 1. *Saimaa-ilmiö* rock-dokumenttielokuvan rakenne visualisoituna.

Kaavioon on merkitty myös miten tässä artikkelissa analysoitavat diskurssit sijoituvat elokuvan aikajanalle. Tarkastelen elokuvan suomalaisuusdiskursseja elokuvan alku- ja loppukohtauksissa (Intro ja Finale) sekä kahdessa muussa tapausesimerkissä (Isänmaa ja Muovirusuja).

Intro: Näyttämönä suomalainen järvimaisema

Saimaa-ilmiön ensimmäiset sekunnit sijoittavat elokuvan visuaalisesti suomalaiseen järvimaisemaan. Ensimmäinen kuva, järvimaisema ajetaan sisään mustasta taustasta. Samalla taustalta alkaa kuulua vaimea höyrylaivan jyskytys, joka voimistuu, kunnes päällekkäiskuvan kautta vaihtuu toinen järvimaisema, jossa höyrylaiva S/S Heinävesi lähestyy Saimaan laineilla. Ihmisiä ei näy kuvassa. Samalla alkaa kuulua musiikkia, haitarilla soitettua introa kappaleeseen *Kaunis Veera*, jonka lauluosuus alkaa samalla kun kuvaan vaihtuu taas järvimaisema. Laulun aikana kuvataan laivan liikkeen tuottamaa aaltoa laivan sivussa, tyhjää laivaa eri kulmista yleensä niin, että kuvassa on tyhjiä tuoleja, laivan kello sekä köysien kiinnitystä.

Aika	Kuva	Ääni / Musiikki
0'00	Musta kuva	
0'06	Järvimaisema	Vaimea höyrylaivan jyskytys
0'15	Teksti kuvan alaosa: Villealfa Productions	Jyskytys kovenee
0'23	Toinen maisemakuva, järvi + lähestyvä laiva	Haitarin ääni
1'27	Teksti alalaita: bändien nimet	
1'02	Laivan kylki, aallot	Laulu alkaa
1'06	Tuoli & pelastusrengas	
1'11	Tuoli, kenkä, viinapullo	
1'17	Laivansivu, kansituolit	
1'22	Laiva	
1'33	Laivan kello	
1'39	Köysien kiinnitys	
1'44	Järvimaisema laivan sivulle kuvattuna	
1'55	Maisema kapteenin ohjaamon ikkunan läpi kuvattuna	
1'59		Laulu loppuu

Taulukko 1. Saimaa-ilmiön elokuvan ensimmäisen kohtauksen kuva ja ääni.

Elokuvan alku on rock-dokumentille epätavanomainen. Järvimaisema ja vanha elokuvakappale eivät viittaa mitenkään rock-yhtyeisiin tai heidän musiikkiinsa. Sen sijaan kuvataan kesäisen kaunista suomalaista maisemaa, joka on tuttu kansallisesta kuvastosta tai turistioppaista. Katsoja kuljetetaan suomalaiseen luontoon ja maaseutuun, idylliseen tunnelmaan, joka ei ole tyypillinen rock-kulttuurille.

Suomalaisella maisemalla on sen sijaan ollut suuri rooli kansallisen identiteetin ja suomalaisuuden määrittelyssä. Luontoa on käytetty suomalaisuuden symbolina

jo hyvin varhaisista vaiheista lähtien. Erityisesti Kolin laelta kuvattu järvimaisema muodostui suomalaisuuden ytimeksi 1800-luvun lopussa alkaneen karelianismin aikana. Tällöin se sai varsinaisen ideologisen arvolatauksensa, kun kansallismaisema nostettiin suomalaisuuden keskeiseksi symboliksi.⁶ Useat karelianismin kulta-ajan maalarit käyttivät aihetta kuvaamaan romanttista suomalaisuutta. Maiseman sanotaan inspiroineen myös muita taiteilijoita, kuten Sibeliusta, joka ilmensi sitä omassa musiikissaan. Myös *Maamme kirjan* kuvituksessa käytettiin suomalaista järvimaisemaa (ks. esim. Lukkarinen & Waenerberg 2005, 20). Vastaavaa maisemaa on käytetty aina tähän päivään saakka lukuisissa eri tarkoituksissa (esimerkiksi markkinoinnissa ja mainoksissa).

Saimaa ja vesistöt, joille risteily sijoittuu, ovat Pielisellä olevaa Kolia hieman etelämpänä. Saimaa on suuri järvi ja se yhdistyy useisiin muihin pienempiin järviin muodostaen suuren vesistöverkoston, ja tarjoaa siten risteilylle hyvät puitteet. Luonto kuvataan *Saimaa-ilmio* elokuvassa yleensäkin rauhallisena, luonnollisena tilana, jossa ei näy ihmisiä. Vastaavaa kuvaa käytetään yleensä siirtymissä, konsertti- ja laivakohtausten taitteissa. Yleensä kuvauksen kohteena on hiljainen, tyyni järvimaisema aamun tai illan hämärässä.

Vaikka ihmishahmoja ei näy, on ihmisen kosketus kuitenkin välillä läsnä kun kuvassa näkyy asumus tai osa laivaa. Tämä riittää rikkomaan aivan perinteisen, jopa pyhän suomalaisen kansallismaiseman kuvaston säilyttäen silti sen suomalaisuutta konstruoivan funktion. Lukkarisen mukaan ”’Maisemakuvastot’ kuuluvat [--] niihin lukuisiin kansallisiin välineisiin, joilla abstraktista kansakunnasta tehdään jotain näkyvää ja kouriintuntuvaa. Suomalainen maisemakuvasto onkin osoittautunut yhdeksi tehokkaimmista suomalaisuuden rakentajista.” (2004, 39). *Saimaa-ilmio* elokuvassa järvimaisema kuvastaa läheisyyttä hiljaiseen, lähes koskemattomaan luontoon. Tätä korostaa myös äänikuva, järvimaisemaa säestää joko hiljaisuus tai akustinen musiointi, tässä ensimmäisessä kohtauksessa laulu haitarin säestyksellä.

Kansallismaiseman avulla ”pyhää” luontokuvaa uusintava diskurssi kontrastoi kuitenkin erityisen voimakkaasti rock-konsertin ja musisoinnin kanssa, jossa tärkeitä elementtejä ovat voimakkaat äänet, musiikki ja ravintola- ja kaupunkielämä. Rock-kulttuuri on ensisijaisesti kaupunkikulttuuria, sillä bändit, populaarimusiikin tuotanto ja konsertit ovat keskittyneet kaupunkeihin. Tämä oli leimallista myös 1970-luvun Suomessa. Musiikin tuotannon keskus oli Helsinki ja progressiivisen rockin bändit keskittyivät esikuviansa mukaan soittamaan isoissa konserteissa pääasiassa kaupungeissa. Elokuvassa järvimaisema artikuloidaan uudella tavalla, se kytketään uuteen rock-kulttuurin kontekstiin, joka tulee näkyväksi elokuvan edetessä konserttikohtauksiin. Elokuvan dynamiikkaa rakennetaan puitteiden eli risteilyn tarjoaman järvimaiseman ja rock-kulttuurin välillä.

⁶ Suomen ympäristöministeriö jatkoi kanonisointia virallistamalla 27 kansallismaisemaa vuonna 1997.

Kansankulttuurissa järvimaisema liitetään helposti hieman toisenlaiseen diskurssiin. Suomalaisessa kansankulttuurissa kesä, järvi, miehet ja alkoholi on tuttu yhdistelmä, jolla on vahvat ja pitkät perinteet. Tanssilavojen takana ja kesämökkien saunojen kuisteilla ja laitureilla on tuotettu miehistä kulttuuria, jossa nautitaan niin kotitekoisia kuin Alkon myymiä väkijuomia. Usein näihin kulttuuriin kuviin on erityisesti tanssilavojen kohdalla liittynyt musiikki, etenkin iskelmä, ja yhdistelmä on osaksi ”keskeistä suomalaista yhteisen muiston maisemaa” (Bagh ja Hakasalo 1986, 8–9). Iskelmäyhtyeiden ja tanssijoiden valloittamat tanssilavat olivat hiljenneet 1970-luvun lopulla tanssikulttuurin hiipuesssa, ja tarjosivat näin ollen paljon keikkailville Suomi-rock-yhtyeille hyviä soittopaikkoja (Yli-Jokipii 1999, 245). Kuitenkin 1970-luvun jälkeen kuva liitettiin yhä useammin myös rock-musiikkiin, erityisesti Suomi-rockiin. Kiertueet ja keikat ovat aina kuuluneet myös rockin käytänteisiin, mutta iskelmäkulttuurissa kiertueet olivat laajoja ja kattoivat koko maaseutu-Suomen Dallapén 1930-luvulla aloittamien kesäkiertueiden esikuvan mukaisesti (Kurkela & Jalkanen 2003, 287). Yhtyeet keikkailivat myös tanssilavoilla ja kesäfestivaaleilla, jotka usein sijoituivat maaseuduille ja vesistöjen lähelle.

Tähän maalaisromanttiseen kansallismaisemadiskurssiin liittyy myös kohtauksessa akustisesti esitetty *Kaunis Veera*, joka on elokuvan ensimmäinen musiikillinen kappale. Sen laulavat Martti Syrjä, Juice Leskinen ja Ismo Alanko (laulajia ei näytetä kuvassa) ja laulua säestetään haitarilla (oletettavasti Safka). Kappaleen on säveltänyt Martti Jurva ja sanoittanut Tatu Pekkarinen, jotka kuuluivat ns. kupletti- ja rillumareiperinteen edustajiin.

Kysymyksessä on suora intertekstuaalinen viittaus vuonna 1950 valmistuneeseen elokuvaan *Kaunis Veera eli balladi Saimaalta*, joka on Suomen Filmiteollisuus (SF) tuotantoa. Sen tapahtumat sijoittuvat samaan vesistöön, Saimaalle ja höyrylaivaan. Elokuva perustuu Tatu Pekkarisen balladinäytelmään, josta tehtiin humoristinen kuplettiperinnettä myötäilevä musiikkielokuva.

Vaikka *Saimaa-ilmiössä* kappaletta ei esitetä rock-versiona, laulajien laulutapa kuitenkin paljastaa, että kyseessä ei ole iskelmä- tai kuplettilaulu, vaan jotain ihan muuta. Laulun aloittaa Ismo Alangon rahea rock-ääni. Kukin solisti laulaa vuorollaan yhden säkeistön soolona, mutta kertosäe lauletaan kuorossa, jossa on mahdollisesti myös muita laulajia mukana. Vaikka kuulija heti tunnistaa, että laulajat ovat tuttuja Suomi-rockin artisteja, luo itse laulu kuitenkin mielikuvan 1950-luvulle, klassiseen Suomi-filmiin ja romantisoivaan ja nostalgiseen maaseutuun ja Suomi-kuvaan. Tässä lauluversiossa on joitakin pieniä muutoksia laulun säkeistöjen järjestyksessä, joka johtuu todennäköisesti esityksen muistinvaraisuudesta, mutta merkityksellistä on, että laulun sanat osataan. Mukana on myös yksi tahallinen, parodiaan viittaava muutos. Kun originaalin kappaleen kertosäkeessä lauletaan laivan nimen mukaan ”Prinsessa Armada”, lauletaan tässä versiossa ”Prinsessa Armahda”. Huumoria on siis mukana ihan elokuvan alusta saakka.

Sekä järvimaisema että *Kaunis Veera* luovat alussa kytkennät nimenomaan maaseutukulttuuriin. Suurin osa Suomen väestöstä asui vielä 1980-luvun alussakin kehäkolmosen ulkopuolella siitä huolimatta, että teollistumisen vauhdittama muuttoliike kaupunkeihin oli ollut voimakas 1960- ja 1970-luvuilla. Koko yhteiskuntarakenne ja talouselämä olivat muutoksessa. Maatalous ei näissä oloissa ole koskaan varsinaisesti kukoistanut, mutta 1970-luvun aluepolitiikka ja rakennemuutos vaikeuttivat jo ennestään hankalaa pienviljelijän elämää. Maaseutuelinkeino väheni yli 50 % vuodesta 1950 vuoteen 1975 ja maaseudulla oli paljon työttömyyttä (Järvelä-Hartikainen ym. 1982, 11). Tätäkin näkökulmaa kommentoidaan joissain yhtyeiden kappaleissa, mutta yhtäkään niistä ei ole otettu elokuvaan mukaan. Maaseutukuva on haluttu säilyttää positiivisena, ehkä jopa luoden jonkinlaista nostalgista ja romantisoivaa, esiteollista Suomi-kuvaa.

Maaseutu-uskottavuutta lisää myös se, että muusikot itse ovat kotoisin ns. ”periferiasta”. Juice Leskinen on kotoisin Savosta Juankoskelta ja asui elokuvan kuvausaikaan Tampereella, Eppu Normaalin jäsenet ovat Ylöjärveltä ja Pohjanmaalta, ja Hassisen Kone Pohjois-Karjalasta, Joensuusta. Juuria ei elokuvassa piilotella myöskään kielellisesti vaan useissa kohtauksissa puhutaan tai lauletaan omalla murteella.

Siviilipalvelusmiesten Isänmaa

Yksi *Saimaa-ilmiön* suomalaisuusdiskursseista artikuloi kansallista identiteettiä valtiollisesta näkökulmasta, jota kautta kansallinen identiteetti kytkeytyy myös sukupolvien välisiin eroihin. Kohtauksessa (alkaen 31’38) Eppu Normaali -yhtyeen jäsenet istuvat laivan sisätiloissa olutpullojen ja tuhkakuppien täyttämän pöydän ympärillä keskustelemassa teemasta. Aihe on selvästi etukäteen sovittu ja voi hyvinkin olla ohjaajien ideoima.

(Tampereen aksentilla...)

Joku: Niin. Olikos sitä tupakkaa jollain...

Pantse: Isänmaasta.

Juha: Vielä siitä isänmaasta...

Pantse: Vielä siitä isänmaasta pojat (korostetun juopuneesti). Martti kerro sää isänmaasta.

Martti: Isänmaa on...

Pantse: Sitä me puolustamme henkeen ja vereen.

Martti: ... tärkeä asia kaikille meille suomalaisille, ja. Voin kertoa sellaisen asian että, en itse ainakaan mennyt armeijaan...armeijaan meno...

Juha: Vaari on ainut joka on käynyt armeijan.

Vaari: Olen ollut Suomen merivoimissa

Martti: Armeijaan meno se on kuulkaa sellainen juttu...

Vaari: Olen merimies.

Martti: ... että siitä ei hevillä selviä. Se on nimittäin sellainen asia, että tuo ihminen, jos se on niin kun siihen asti pystynyt vastustamaan systeemin tarttuvaa, voimistuvaa otetta,

niin armeijasta kyllä koulutetaan pojista miehiä. Armeijassa koulutetaan itsenäisistä ja, ja, totanoinniin kehittymiskykyisistä ihmisistä, niin, typeriä, käskyihin uskovia idiootteja. Eli tämä on niin kuin pojista mieheksi siirtyminen. Sen takia olen aina pysynyt tällä poika-asteella.

Pantse: Mä luin Raha-automaattiyhdistyksen kirjasta mihin noita varoja syydetään ja, siellä oli sellainen "Pojista miehiä RY" (yhteen ääneen)

Joku: Uskomatonta...

Pantse:Ja Rautaa rajalle ry. (yhteistä naurua)

Juha: Terveisiä vaan sotilaspiiriin, persii... (leikkaus)

Pantse = Mikko Syrjä

Juha = Juha Torvinen

Vaari = Mikko Saarela

Martti = Martti Syrjä

Keskustelun sävy ei ole kovin vakava, vaikka aihe on. Isänmaakeskustelu lähtee liikkeelle siitä näkökulmasta, että on valtio, jota täytyy puolustaa asevoimin. Puolustamiseen taas liittyy armeija, joka on tälle ikäpolvelle lähempänä omaa kokemusta kuin sota. Neljä viidestä yhtyeen jäsenestä ei ole käynyt armeijaa. Tämä oli 1980-luvulla normin vastaista. Elokuvasa mielipiteet armeijasta artikuloidaan selvästi, armeija kouluttaa ihmisistä idiootteja, se tappaa oman ajattelukyvyyn. Valtiovallan tavoitteena on kasvattaa "pojista miehiä", mutta keskustelussa selvästi vastustetaan normin mukaista aikuisuutta, kasvua halutunlaiseksi mieheksi.

Keskustelun alussa on viittauksia sodan käyneiden ja kokeneiden sukupolveen (vanhemmat, isovanhemmat), muka juovuksissa muistellaan sota (Pantse imitoi) sekä puhutaan isänmaan puolustamisesta "henkeen ja vereen". Lähes kaikilla tämän ikäpolven nuorilla oli vielä sukulainen tai naapuri, joka oli osallistunut sotaan tai menettänyt siellä henkensä ja sodan aikaisia muisteloita kuultiin niin selvien kuin humaltuneiden miesten suusta. Sodan jälkeisille sukupolville isänmaa, itsenäisyys ja vapaus kulminoituvat sotaan ja siihen, että maata puolustetaan tarvittaessa omalla hengellä. Lähiösukupolvi alkaa kuitenkin jo irtautua sodan "taakasta".

Lopussa Pantsen heittäjä "Rautaa rajalle ry" on puolestaan jälleen kommentti Suomen Venäjä-suhteeseen ja sota-aikaan, joka koetaan ongelmallisena. Tämä ilmentää erityisesti sukupolvien välisiä eroja ja käsityksiä myös suomalaisuudesta suhteessa valtion lähihistoriaan. Tämä on ristiriidassa 1980-luvun nuoriso- ja rock-kulttuurin rauhanideologian kanssa, mikä puolestaan voidaan nähdä jonkinlaisena 1960-lukulaisen hippikulttuurin tai 1970-luvun vasemmistolaisen ideologian jatkona, tosin ilman ideologista kaapua. 1980-luvun taitteen suurimpia poliittisia aiheita olivat kylmä sota ja Itä-Euroopan tilanne.

Käsite isänmaa liittyy patrioottiseen auktoriteettiin ja valtiollisen vallan diskurssiin. Isiemme maa, isiemme sodissa sotima maa ja itsenäinen valtio kulminoituvat kyseisessä termissä. Tämä puolestaan saattaa myös ohjata keskustelua nimenomaan armeijan ja sodan suuntaan. Vastakkaisesti Suomi-neito kuvaisi jonkinlaista suomalaisuuden

henkeä, kauneutta, luontoa, kuten maaäidin perinteisesti kuuluukin. Kulttuurin maskuliinisuus tuo kuitenkin oman leimansa elokuvassa käytyyn keskusteluun.

Elokuvassa on myös toinen Suomen armeijaan liittyvä kuvallinen viittaus. Elokuvan alkupuolelle sijoittuvassa ja Mikkelin konsertissa taltioidussa kohtauksessa kuvataan armeijan harmaissa passiivisina istuvia ”solttupoikia”, jotka ovat tulleet kuuntelemaan Suomi-rockia. Sotilaiden merkitys korostuu, koska muuten yleisöä ei uuden rock-dokumenttielokuvan estetiikan mukaisesti näytetä juuri lainkaan.

Amerikkalaistuva suomalaisuus: Muovirusuja omenapuissa

Yhteiskuntakriittisyyden ilmaiseminen sanoituksissa ei kuulunut vielä rock’n’roll musiikkiin. Sen sijaan Suomessakin 1960-luvulta alkaen jalansijaa saaneet folk- ja laulaja-lauluntekijät perinteet, uusi laulu, protestilaulu, sekä myöhemmin 1970-luvun lopulla punk ja uusi aalto olivat tuoneet rockin piiriin uudenlaista ajattelutapaa, joka näkyy tässä elokuvassa esiintyvien yhtyeiden sanoituksissa. Monenlaisia tulkintoja tehtiin, vaikkakin esimerkiksi Eppu Normaalille sanoituksia alussa tehnyt Mikko Saarela naureskeli lähinnä vanhemman sukupolven edustajien tarkoitushakuiselle vakavan ”sanoman” etsimiselle, se kun hänen itsensä mielestä usein oli juuri niin yksinkertainen kun sanoituksissa annettiin ymmärtää (Bruun ym. 2001, 315). Kappaleet oli kuitenkin usein kirjoitettu niin, että rock-kulttuurin sisältä niiden ironia tai parodia osattiin lukea, mutta sen ulkopuolelta tulkinnat tehtiin kirjaimellisesti – ja ”väärin”.⁷

Eppu Normaali ja Juice Leskinen & Slam usein lähestyvätkin näitä vakaviakin asioita humoristisin keinoin. Hassisen Koneen kappaleet, jotka olivat pääasiassa Ismo Alangon tekemiä, ovat luonteeltaan vakavia, joskus jopa sarkastisia. Sanoitukset käsittelevät usein kulttuurin muutosta, individualismia ja itsekkyyttä, (*Rajat ja Pelkurit*), lainkouran hegemonisesti määriteltä oikeudenmukaisuutta (*Oikeus on voittanut taas*) tai alhaista yhteiskunnallista statusta (*Syöksylaskijoita kaikki tyynni*).

Hassisen Koneen kappaleessa *Muovirusuja omenapuissa* (1’18’39–1’21’41) käsitellään mielenkiintoisella tavalla kulttuurista identiteettiä. Vaikka suomalaisuudesta ei puhuta suoraan, on kappaleen sanoituksesta luettavissa monenlaisia artikulaatioita arvostuksista ja toiseudesta.

⁷ Usein kappaleiden pääosassa olivat joko päihteet tai boheemi elämäntyyli, kuten kappaleissa *Hunningolla* (Eppu Normaali), tai *Rappiolla* (Hassisen Kone). Laulu voi kertoa myös krapulasta (*Delium Tremens* / Eppu Normaali), tai siitä miten alkoholi ja tupakka ovat *Myrkkyyä* (Eppu Normaali). Ainoa varsinaisesti huumeisiin viittaava kappale on *Pilvee* (Juice Leskinen & Slam), vaikka sekin on lähinnä humoristinen kuvaus poliiseista, jotka ratsaavat rock-yhtyeen auton siinä toivossa, että he löytäisivät ”pilvee” muka ”huumekoiran koulutukseen”. Sanoissa kiteytyy yleinen implisiittinen ajatus siitä, että kaikki rock muusikot ovat huumeiden käyttäjiä, mutta huumeitahan kyseisestä autosta ei löydy. Yleinen rock-asette kiteytyy kuitenkin parhaiten ehkä juuri Juice Leskinen sanoissa: ”rock n roll n blues n jazz, kiss my ass”, ja uudelleen: ”kiss my ass” (*Rock n roll n blues n jazz*).

Hassisen kone: *Muovirusuja omenapuissa* (säv. & san. Ismo Alanko, litteroitu elokuvasta)

Tyhjät ihmisenkuoret tuossa
Hymyillen uinuvat mainosten suossa
On mukavaa olla mainospihalla.
Ihanaa vastata rakkauteen vihalla
Jos joku silmästä silmään mua katsoa alkaa
Minä saan katsoa malkasta malkaan
Sokeita länsimaisia teitä
Koristavia orjantappuraseppeleitä

CHORUS

Te olette muovirusuja omenapuissa
Plastisia lauseita lasten suissa
Soluissa vieraat geenit
Migreeni jumalaisten puutarhojen torppareilla
Karjalan urheat urhot on kuolleet
Ihanien impien korvista vuolleet
Pahat päälliköt tuhkakuppeja
Joistain tehty on jopa koristenuppeja

Suurilla saloilla leijuu sumu
Josta ei huou pihka vaan läntinen humu
Katso vanhaa tulipunakukan Olaa
Hänen puhkotuista silmistään valuu Coca Colaa

CHORUS

Salojen lapset, mä tätä vain hoen
Koska rappionne niin raskaana koen
Kaduilla lojuu vain ihmisenkuoria
Katsokaa Karjalan urhoja nuoria

Onko Amerikka taivas, onko Jumala siellä?
Onko persoonallisuus oma menestyksen tiellä?
Maaseutu vaipuu nyt kyyneliin
Sillä Jumala on muuttanut kaupunkiin

CHORUS

Kavahtakaa muovirusuja omenapuissa
Plastisia lauseita lasten suissa
Soluissa vieraat geenit
Migreeni jumalaisten puutarhojen torppareilla

Kappale esitetään vakavasti ja tosissaan, esitystapa tukee sanoituksessa tuotettua merkitystä. Elokuvasssa esitystä kuvataan konventionaalisesti: säkeistöjen aikana kuvataan pääasiassa Ismo Alankoa, säkeistöjen välisen rumpuriffin aikana rumpalia,

kitarariffin ja -soolon aikana kitaristia, jne. Samaa kuvaustapaa toistetaan koko kappaleen ajan.

Kappaleen tuottama diskurssi on kahtalainen. Toisaalta sanoitusten kriittisyys kuuluu vastakulttuurisen rockin piirteisiin, ja siten se vahvistaa ja uusintaa käsitystä rock-autenttisuudesta. Toisaalta se on voimakkaan kriittinen vallitsevaa kulttuuria ja kulttuurista prosessia, amerikkalaistumista kohtaan.

Kappaleen keskeinen sanoma ja kritiikki kohdentuvat kasvavaan kulutuskulttuuriin, länsimaisen kulttuurin sokeuteen ja turmioitumiseen, elämän tyhjyyteen ja pinnallisuuteen. Alanko kyseenalaistaa suomalaisen kulttuurin amerikkalaistumisen: ”Onko Amerikka taivas, onko Jumala siellä?” Karjalan urhot ovat kuolleet, immet saaneet kovan kohtalon. Suomalaisuuden myyttiset juuret ovat menneet, tuhoutuneet. Laulussa viitataan myös suoraan yhteen aikaisempaan, hyvin suomalaisena pidettyyn kirjaan. Johannes Linnankoski eli Vihtori Peltonen julkaisi vuonna 1905 kirjan *Laulu tulipunaisesta kukasta*, jonka pääosassa on komea ja kevytmielinen Olavi. Kuitenkin 75 vuodessa maalaisromanttinen kuva suomalaisesta tukkilaismiehestä on kadonnut: ”katso vanhaa tulipunakukan Olaa, hänen puhkoutuista silmistään valuu Coca Colaa”.

1980-luvun alussa Suomessa elettiin muutoksen aikaa. Teollistuminen oli päässyt vauhtiin suhteellisen myöhään, ja suuret muuttovuosisikymmenet 1960- ja 70-luvuilla ovat takana. Uusi kulutuskulttuuri oli vasta nousussa, elinympäristöt muuttuivat kaupungistumisen myötä, monet viettivät lähielämää, ja perinteinen maaseutuyhteisöllisyys alkoi hävitä (Järvelä-Hartikainen ym. 1982). Maaseudun ”ikävä” toistuu myöhemmässä säkeistössä, jossa kaupungistuminen ilmaistaan negatiivisena piirteenä: ”maaseutu vaipuu nyt kyyneliin, sillä jumala on muuttanut kaupunkiin”.

Grande Finale: Oi maamme Suomi, synnyinmaa

Varsinaisen kansallisen diskurssin ytimeen päästään *Saimaa-ilmiön* loppukohtauksessa. Valtiollisen kansallisuuden ja kansallisvaltioon pohjautuvan ideologian tärkeimpiä symboleja ovat valtiollinen lippu ja kansallishymni. Elokuvan viimeisessä kohtauksessa nähdään molemmat. Todellisen kiertueen ja samalla myös elokuvan viimeinen kappale on Joensuun Ilosaarirockissa esitetty *Maamme*-laulu.

Ilosaarirockin ulkoilmalavalla ovat lähes kaikki muusikot, roudarit, ystävät yhdessä. Kohtaus alkaa kuitenkin Juice Leskisen pitämällä puheella (1’54’54). Hän seisoo muiden edessä, lavan keskellä ja puhuu mikrofoniiin:

Arvoisa juhlaansa, hyvät kutsuvieraat, valtioneuvoston edustajat, ja muut ääliöt. Nythän on niin, että tälle hommalle tulee loppu, saatana, slut. (Yleisö huutaa EI!) Varmaan tulee. Me laulamme vielä yhden kappaleen.

Tämän jälkeen jatkuu vielä yleinen liikehdintä lavalla, jonka aikana Juice Leskinen tarinoidu juttuja yleisölle. ”[...] Koko Tuuliajolla-kiertue kokoontuu tänne lavalle, paitsi Martti [Syrjä], joka on Tampereella, ja [Mikko] Nevalainen, joka on juovuksissa. [...]” Muille merkinä kappaleen aloittamisesta toimii se, kun Juice Leskinen nostaa molemmat kädet ylös. Kaikki hiljentyvät ja kosketinsoittaja aloittaa alkusoiton, laulu alkaa (1’57’16).

Miksi kiertueella esitetään Suomen kansallislaulu? Sen tie kulkee Yleisradiosta Juice Leskisen kautta elokuvaan. Yleisradiossa oli menneinä vuosina tapana lopettaa lähetykset illalla maammelauluun. Tästä Juice Leskinen puolestaan otti sen omaksi käytänteekseen ja lopetti esiintymisensä kansallishymniin. On ilmeistä, että tämä on syynä siihen, että laulu esitetään myös tässä konsertin ja elokuvan päätösnäumerona. Tätä ovat osanneet odottaa kaikki, jotka olivat aikaisemmin olleet Juice Leskisen keikalla. Kaiken kaikkiaan risteily mainitaan eritoten Juice Leskisen projektina. Kyseisessä kohtauksessa hänellä on myös Suomen lippu rinnassa.⁸

Kansallislauluja ei populaari- tai rock-musiikin kontekstissa kuitenkaan ole yleensä esitetty ainakaan valtiollista ajattelua kunnioittavassa mielessä. Kaikista tunnetuin esimerkki lienee Jimi Hendrixin Woodstockissa esittämä uusi tulkinta Yhdysvaltain *Star Spangled Banner* -kansallislaulusta. Toinen tunnettu kansallishymniä on Sex Pistolsin anarkistinen ja kuningasperhettä pilkkaava kappale *God Save the Queen*, jossa halventavasti käytetään Yhdistyneiden kansakuntien kansallislaulun nimeä kertosaikana. Tässä tapauksessa esitystä ei kuitenkaan voi rinnastaa edellisiin. *Maamme*-laulu esitetään hyvinkin perinteisenä versiona, jossa sähköisten soittimien säestys mukailee Sibeliuksen sovittamaa versiota. Laulajat laulavat laulun ”oikein”, eivät vääntele sanoja eivätkä melodioita. Säestyksestä vastaa rumpali, kosketinsoittaja, kaksi kitaristia ja basisti, sekä Juice Leskisen soittama tamburiini. Kitarat soittavat melodioita, bassolla on oma bassolinja. Koskettimet ja rummut sekä tamburiini tuovat esitykseen sen ”sibeliuksimaisen” tunnun. Esiintyjät seisovat rinnatusten, jotkut pitävät käsiään toistensa olkapäillä, me-henki välittyy kuvallisesta ilmaisusta. Ilmassa on myös riemua, raskas risteily ja kiertue on saatu kunnialla päätökseen. Kun varsinainen lauluosio loppuu, seuraa rock-musiikille tyypillisempi *ad lib* osio, jossa muusikot päästävät ilonsa irti, niin soittimien kuin äänensä välityksellä. Lopuksi Juice Leskinen huutaa ”Kippis!”, esiintyjät poistuvat lavalta. Yleisön taputusten ja huutojen jatkuessa on mustan taustan ja lopputekstien aika.

Elokuvasa kansallisuuden symboleista ei tehdä pilkkaa, vaan suomalaisen suhdaudutaan vakavasti, vaikkakin vaihtoehtoisesti. Konteksti, jossa symbolit esitetään, poikkeaa niistä virallisista ja vakavista tilanteista (juhlapyhät, kansalliset muistopäivät, kansojenväliset urheilukilpailut), joissa näitä symboleja tavanomaisesti käytetään.

⁸ Aikaisemmin elokuvassa näkyy, kuinka Juice Leskisen keikalla soittaa Suomen kartan muotoista kitaraa. Juice Leskelle Suomen kartan rajat tosin piirtyivät ennemminkin kielialueen, kuin valtion rajoina (Rinne 2002, 151).

Jollain tavalla voidaan kuitenkin ajatella myös niin, että tässä tilanne rinnastetaan arvostuksessa näiden virallisten juhlien rinnalle: se on yhtä tärkeä ja merkityksellinen tuottajille itselleen. Suomalaisuuden re-artikulaatiot ja kansallisten symbolien käyttö ilmentävät rakkautta kotimaahan vaikkakin uudessa kontekstissa ja kulttuurissa.

Moninainen suomalaisuus

Saimaa-ilmiö rock-dokumentissa esitetyt suomalaisuuden artikulaatiot eri diskursseissa ovat monitasoisia eikä niitä ole helppo tyhjentävästi määritellä. Vaikka ”meidän” erottaminen ”muista” on helpompaa tiettyjen vastakohtien kautta (rock/iskelmä, maaseutu/kaupunki, sukupolvet), ei elokuvan suomalaisuus ole rakentunut pelkästään dikotomioiden kautta. Sen sijaan artikulaatiot muodostavat monitasoisen verkoston, jossa ne rakentuvat tavoilla, joita ei ole mahdollista tyhjentävästi selittää. Kuten Georgina Born (2000, 32–32) sanoo: ”On olemassa tarve tunnustaa, että musiikki voi vaihtelevasti sekä rakentaa uusia identiteettejä että heijasta olemassa olevia. Sosiokulttuuriset identiteetit eivät koskaan ole täysin uusia; on aina aikaisempia identiteettejä, jotka ilmentyvät dynaamisesti musiikkikulttuureissa, ja jotka ovat myös muodostamassa näiden identiteettien toistoa.”

Suomalaisuus ei ole uusi konstruktio: ”Jo 1600-luvulta alkanut kansallinen identiteetti on prosessi, jonka tavoitteena on ollut rakentaa pysyvää ja muuttumatonta kansallisidentiteettiä, sitä, joka erottaa meidät muista. Päämääränä on ollut toivottu, oikea suomalaisuus, jota on tuettu eri tavoin.” (Harle & Moisio 2000, 55.) Suomalaisuuden nykyisen hegemonisen tulkinnan perusta on yhä kytköksissä ns. topeliianiseen suomalaisuuden ideologiaan. Topeliuksen *Maamme kirja* (1875/1934) syntyi oppikirjaksi ja sillä oli selvä tavoite: yhtenäisen kansallisen identiteetin vahvistaminen ja isänmaanrakkauden herättäminen. Ideologia elikin voimakkaasti, ja sillä on ollut vaikutuksia tähän päivään saakka suomalaisuuden määrittelyssä. Kirjassa luodaan pohja Jumalaa rakastavalle, työtä tekevälle ja auktoriteettia kunnioittavalle ”oikealle” suomalaisuudelle. (Kärjä, 2005, 61; Rantanen 1997, 199 – 217.)

Tietoinen isänmaanrakkauden viljely tuottikin kauaskantoista hedelmää. Vasta viime vuosikymmenien aikana sen rinnalle on pystytty nostamaan yhä enenevässä määrin erilaisia oikeutettuja näkemyksiä. Suomalaisuutta on tutkittu paljon, mutta vasta viime vuosikymmeninä on nostettu myös populaarikulttuuri tähän suomalaisuutta tuottavien kulttuuristen tekstien joukkoon (Salmi & Kallioniemi 2000; Lehtonen & al. 2004). Korkeakulttuurinen näkemys suomalaisuudesta on peilautunut humoristiskriittisesti populaarikulttuurin kautta usein kansankulttuurissa, esimerkiksi Spede Pasasen elokuvissa. ”Jos virallisella kulttuurilla on Saarijärven Paavonsa ja Rokan Anttinsa, viihteen maailma on tuottanut Lapatossun, Severi Suhosen ja Uuno Turhapuron”, todetaan

populaarikulttuurin tuottamasta suomalaisuudesta kirjassa *Pohjan tähteet* (Salmi & Kallioniemi 2000, 9). Suomalaisuutta tuotetaan kaikissa kulttuurin muodoissa.

Kuka Saimaa-ilmiö elokuvan suomalaisuuden artikulaatioita tuottaa? Omalta osaltaan sitä tuottavat yhtyeiden jäsenet, heidän kappaleensa, puheensa, toimintansa. Olennaisempaa on kuitenkin se, että tällä kyseisellä kulttuurisella tekstillä on myös tekijät, jotka ovat rakentaneet elokuvassa esitetyn tarinan, jota olen tarkastellut tässä erityisesti suomalaisuuden näkökulmasta. Ei siis ole yhdentekevää, että elokuvan rakenne on sellainen kuin se on, tai että siihen on valittu juuri tietyt kappaleet, puheet, kuvat, kohtaukset. Elokuvan rakenteen näkökulmasta erityisesti aloitus ja lopetus ovat merkityksellisiä tästä näkökulmasta katsottuna. Suomalaisuus on elokuvassa keskeinen teema, se tehdään selväksi heti alussa esiteltäessä järvimaisema ja *Kaunis Veera*, sekä lopetettaessa tarina yhteisesti esitettyyn *Maamme*-lauluun.

Saimaa-ilmiössä ei varauksettomasti aseteta ”koti, uskonto, ja isänmaa” -ideologian taakse. Toisaalta puolustetaan omaa, vastakulttuurista elämäntapaa, mutta toisaalta halutaan nostaa oman maan arvostusta, erityisesti unohtetun maaseudun osalta. Järvi on luonnollinen ja olennainen osa tätä elokuvaa, risteilyä ei tietenkään voisi toteuttaa ilman vettä, mutta oleellista on kuitenkin se, miten maisemaa on kuvallisesti käytetty. Elokuvan järvimaisema tekee kunniaa suomalaiselle kansallismaisemalle. Kamera onkin tuotu ylhäältä, valta-asemasta maan pinnalle, kansan pariin (vrt. Lukkarinen 2005, 40–41). Tämä ele ilmentää yleisemmin sitä, että suomalaisuutta tulkitaan elokuvassa nimenomaan ihmisten, kansan näkökulmasta, ei auktoriteettien tai valtiovallan näkökulmasta.

Musiikkina Suomi-rock on laajemman rock-genren sisällä kansalliseksi hahmotuva musiikin laji. Se on sitä jo pelkästään senkin takia, että kappaleet lauletaan suomeksi, kielellä, jota puhutaan pääkielenä vain Suomi-nimisessä valtiossa. Suhteessa kansalliseen identiteettiin Suomi-rockin nousu voidaan nähdä kansallista identiteettiä vahvistavana, jolloin se identifioituu globaalia kulttuuria vastaan omana kansallisena tuotoksena. Se voidaan nähdä myös eräänlaisena hybridinä, jossa genrejen kansainväliset juuret ja vaikutteet ja esikuvat yhdistyvät suomalaiseen kulttuuriin ja traditioon. (ks. esim. Hall 1992; Kärjä 2005.)

Suomalaisuutta artikuloidaan elokuvassa siis usealla eri tavalla. Kuten Aki Kaurismäen elokuvista kirjoittanut Timonen (2006, 29) toteaa: ”Isänmaallisuuden käsite tulee läpi kaksijakoisena; toisaalta ollaan kriittisiä ja piikikkäitä, yhteiskuntaa, sota-voimia, poliiseja ja valtaapitäviä kohtaan, ja silti monet Leskisen ja Syrjän veljesten säveltämät kappaleet ovat kiinteä osa myyttisintä suomalaisuutta.” Yhtäältä tuetaan perinteistä Suomi-kuvaa esimerkiksi kuvaamalla kansallismaisemaksi identifioituvaa järvimaisemaa juuri tällä tietyllä tavalla koskemattomana, luonnollisena tilana. Käytetään myös todella vakiintuneita kansallisuuden symboleja, kuten Suomen lippua ja

kansallislaulua osana laajennettua suomalaisuuden käsitettä. Eri sukupolven ja arvojen edustaja tulkitsee tämän kuitenkin helposti jopa pyhänhäväistykseksi.⁹

Vastakulttuurisuus oli toisaalta myös tärkeä osa koko rock-kulttuurin alkuperäistä luonnetta. Tämä näkyy myös elokuvassa yhteiskunnan ja kulttuurin kritiikkinä ja jopa vastustuksena. Heiskanen ja Mitchell (1985, 383) kuvaavat uutta järjestyskulttuuria, jossa ”[...] nuoret nuorisokulttuureihin sitoutuessaan luovat myös uutta suhtautumista perinteiseen järjestyskulttuuriin. Vastakkain ei tällöin ole enää järjestyskulttuurin edustaja ja yksityinen ”ongelmanuori”, vaan kaksi erillistä kulttuuria. Tällöin nuoret asettavat järjestyskulttuurin oikeuden määrätä heidän toimintojaan helpommin kyseenalaiseksi.” Populaarikulttuuri identifioitui aina 1990-luvulla saakka nuorisokulttuuriksi. Tämä vaikutti vahvistavasti sen ala- ja vastakulttuuriseen asemaan nimenomaan ei-korkeakulttuurina.¹⁰ Sen edustamat arvot olivat yhä valtaa pitävien ja vanhempia ikäluokkia vastaan, eikä se ollut vielä saavuttanut virallista, institutionaalista hyväksyntää. Osaltaan siihen vaikutti myös luokkatausta. Suurin osa alakulttuuriin itsensä nimeävistä nuorista kuului alempaan keskiluokkaan tai työväenluokkaan, joista ”koviskulttuureihin” ja ”vasta- ja käänteisalakulttuureihin” identifioituvat nuoret olivat taustaltaan nimenomaan työväenluokkaisia (Heiskanen ja Mitchell 1985, 313).

Populaarikulttuuri ei siis 1980-luvun alussa ollut saavuttanut laajaa yhteiskunnallisesti hyväksyttyä statusta esimerkiksi koulutuksen tai arvostuksen myötä, vaan se oli vielä marginaalista, alempaa, vastakulttuurista. Suosiota ei kuitenkaan puuttunut. 1980-luvun taitteessa Suomi-rock myi enemmän kuin koskaan aikaisemmin ja elokuvassa esiintyvät yhtyeetkin olivat uransa huipulla. Rock-kulttuurin sisällä tämä elokuva ja siinä esiintyvät yhtyeet olivatkin keskeisessä asemassa. 1970-luvulla suomalainen rock-skene oli saavuttanut autonomisuuden ja samaan aikaan sen sisällä alkoi syntyä jakoa korkeaan ja matalaan, poppiin ja rockiin (Rautiainen 2005, 48). Myös reseptio oli kahtalainen. Valtakulttuurin näkökulmasta elokuvasta närkästyttiin ja se koettiin uhaksi, mutta toisaalta myönteisenä nähtiin se, että tämä oli ensimmäinen ”oikea” rock-elokuva. *Saimaa-ilmiö* edustaa siis autenttiseksi ja korkealle arvostettua Suomi-rockin kategoriaa. Asko Alanen (1981, 53) kirjoitti *Soundi*-lehden aikalaiskirjoituksessa: “Saimaa-ilmiö” on kunnianosoitus suomalaiselle rockille ja sen harrastajille. [–] En pelkästään suosittelen elokuvaa, pidän sitä *Soundin* lukijakunnalle suorastaan välttämättömänä dokumenttina ja merkittävänä todistuskappaleena rock’n’rollin elinvoimasta. Siitä ’Saimaa-ilmiö’ kertoo enemmän kuin tuhat *Soundi*-sivua”.

Kuitenkin valtakulttuurin näkökulmasta tilanne koettiin uudeksi ja hallitsemattomaksi. Tutkimusten avulla pyrittiin ennustamaan tulevaa:

9 Vuonna 2007 eduskuntavaaleissa käytettiin *Maamme-laulua* radiomainonnassa niin, että siitä esitettiin erilaisia ”suomalaisuuden artikulaatioita”, erilaisten ihmisten laulamia versioita eri musiikin genreillä. (Vaalitiedotuskampanja 2007). Tämä synnytti mielipidekirjoittelua kansallislaulun ”oikeista” käyttötavoista.

10 Tämä joko/tai -asetelma näkyy hyvin esim. kirjassa *Lättähatuista punkkareihin* (Heiskanen & Mitchell 1985), joka sinänsä on hyvä ja aikaansa kuvaava sosiologinen tutkimus suomalaisista populaarimusiikkikulttuureista.

[N]uorisokulttuureihin sitoutumisella ja alakulttuureihin samaistumisella on nyt, 1980-luvun tilanteessa ainakin yksi selvä vaikutussuunta – tai erästä suuntaa ilmentävä ja voimistava merkitys. Suomalaisen yhteiskunnan 'suuren murroksen' jälkeen sen uusi keskiluokkaistuminen jatkuu edelleen voimakkaana, ja tässä murrostilanteessa yhteiskunnalliseen nousuun suuntautuvat nuoret irrottautuvat emokulttuureistaan ja perhepiiristään valikoimansa 'rennon' huvittelukulttuurin kautta. Samalla he luovat perustaa uudelle keskiluokkaiselle luonnehahmolle, jonka puitteissa he aikuistuttuaan tulevat kilpailemaan perinteisten ylä- ja keskiluokkaisten luonnehahmojen kanssa. Tällä alueella nuorisokulttuurit voivat luokkahahmoja ja niiden arvostusta muokkaamalla muuttaa yhteiskunnan luokkarakennettakin. (Heiskanen ja Mitchell 1985, 385.)

Samaan aikaan 1980-luvulla alkoi kuitenkin korkean ja matalan rajojen rikkoutuminen. Siihen vaikutti esim. radiotoiminta, joka oli 1920-luvulta saakka ollut valtion yksinoikeus, mutta joka muuttui tekniikan kehityksen myötä, ja yleisöllä oli saatavuus yhä laajempaan valikoimaan erilaisia kulttuurisia tuotteita (Alasutari ja Ruuska 1999, 143). Myös muu media kehittyi, mikä johti tarjonnan lisääntymiseen. Samaan aikaan tapahtui myös institutionaalisia muutoksia. 1990-luvulla myös koko Suomi-rock -genre siirtyi marginaalista viralliseen suomalaisen populaarimusiikin historian kaanoniin. Juice Leskinen oli ensimmäisiä suomalaisia pitkän uran tehneitä populaarimusiikoita, joiden arvostusta pyrittiin tietoisesti nostamaan. Myös Eppu Normaali ja Hassisen Kone ovat sittemmin saaneet kanonisoidun aseman, joka näkyy esim. nykyisessä tavassa esittää suomalaisen populaarimusiikin historia.

Elokuvassa artikuloitutaan myös lähemmäksi maalaiskulttuurina ilmennyttä kansankulttuuria, kuin urbaania valtakulttuuria. Rock-kulttuuri on yleisesti ottaen urbaania kulttuuria, mutta *Saimaa-ilmio* ankkuroituu tapahtumapaikan eli järvi-Suomen, käytänteiden (kiertueet, lavat) ja muusikoiden juurien (maalta maalle) nimenomaan suomalaiseen maaseutuun. Elokuvassa myös puhutaan ja lauletaan murteella, joka ei jätä epäselväksi erottautumista Helsingin slangia puhuvista muusikoista. Kytkenä tapahtuu myös itse median, elokuvan kautta. Se oli vuosisadan alussa koettu populaariksi, työväenluokkaiseksi kansankulttuuriksi, rahvaan huviksi (Salmi 1996, 91). Vaikka elokuva on 1930-luvun jälkeen saanut myös muunlaisia ilmaisunmuotoja, on sen kautta usein kuvattu kansan, maalaisten ja työväen elämää.

Sukupolvien väliset erot tulevat myös näkyviksi. Sodanjälkeisen ja muutoksen sukupolven välinen kontrasti näkyy näissä diskursseissa suhteena isänmaahan ja sotaan. Toisaalta elokuvassa näkyy lähiösukupolven rimpuileminen irti tästä taakasta, oikeus konstruoida oman näköistään, vaihtoehtoista suomalaisuutta. Toisaalta liikutaan myös sukupolvien välimaastossa erityisesti muita noin kymmenen vuotta vanhemman Juice Leskisen johdolla, joka ei kontrastoi yhtä voimakkaasti tai kapinallisesti, vaikka asettuikin selvästi kriittisesti valtakulttuuriin.

Saimaa-ilmio elokuvan asema on suomalaisen kulttuurin ja suomalaisuuden näkökulmasta muuttunut. 1980-luvulla se jäi tietyn marginaalisen väestöryhmän artikulaatioksi omasta kulttuurista ja sen suhteesta suomalaisuuteen. Kuten huhti-

kuussa 2007 julkaistu DVD-versiokin osoittaa, tänä päivänä se kuitenkin tuottaa tälle Suomi-rockin parissa kasvaneelle sukupolvelle keskeistä suomalaisuuden tarinaa. Kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta Kaurismäkien toteutus kirjoittaa Juice Leskisen, Eppu Normaalin ja Hassisen koneen, sekä laajemmin koko Suomi-rockin osaksi suurta kansallista kertomusta.

Lähteet

- Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (1999) *POST-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Alanen, Asko (1981) "Saimaa-ilmio. Blumb ja molskis". *Soundi*, no 9/81, ss. 50–53.
- Bagh, Peter & Hakasalo, Ilpo (1986) *Iskelmän kultainen kirja*. Keuruu: Otava.
- Bhabha, Homi (Ed.) (1990) *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Born, Georgina (2000) "Music and the Representation / Articulation of Sociocultural Identities". *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Toim. Georgina Born & David Hemondhalgh. London: University of California Press, ss. 3–36.
- Bruun & Lindfors & Luoto & Salo (2001) *Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WS Bookwell Oy.
- Dijk, Teun A. van (1993) "Principles of Discourse analysis". *Discourse Society*, 1993 no.4, ss. 249–283.
- Fairclough, Norman (1995/1997) *Media Discourse*. London: Edward Arnold.
- Fairclough, Norman (1992/1998). *Discourse and social change*. Repr. Cambridge: Polity press.
- Gramsci, Antonio (1971) *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Toimittaneet ja kääntäneet Quintin Hoare ja Geoffrey Nowell-Smith. New York: International Publishers.
- Grossberg, Lawrence (1996) "On Postmodernism and Articulation." *Stuart Hall. Critical Dialogues in cultural Studies*, Toim. David Morley and Kuan-Hsing Chen. London: Routledge, ss. 131–150.
- Hall, Stuart (1984) "Encoding/decoding". *Culture, media, language: working papers in cultural studies*, 1972–79. Reprint. London: Hutchinson, ss. 128–38.
- Hall, Stuart (1992) "The Question of Cultural Identity." *Modernity and Its Futures*. Toim. Stuart Hall, David Held and Tony McGrew. Cambridge: Polity Press. Ss. 274–316.
- Hall, Stuart (1996) "Introduction: Who needs identity?" *Questions of Cultural Identity*. Toim. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage Publications. Ss. 1–17
- Hall, Stuart (1997) "The Work of Representation". *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications. Ss. 13–64.
- Harle, Vilho & Moisio, Sami (2000) *Missä on Suomi? Kansallisen identiteettipolitiikan historia ja geopolitiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Heinonen, Yrjö (2005) "Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa". *Musiikin Suunta* 1/2005. Suomen etnomusikologinen seura, ss. 5–17.
- Heinonen, Yrjö (2006) "Finno-Ugric Rune Song Tradition Revisited. A Critical Discourse Analysis of Värttinä's 'Äijö'." *Intersections: Canadian Journal of Music/Revue canadienne de musique*, 1-2/2005, ss. 138–170.
- Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva (1985) *Lättähatuista punkkareihin*. Helsinki: Otava.
- Hoikkala, Tommi & Roos J.P. (toim.) (2000) *2000-luvun elämä. Sosiologia teorioita uudesta vuosituhanesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Populaarimusiikki. Sarjassa Suomen musiikin historia, osa 6*. Helsinki: WSOY.
- Juntunen, Juho (1981) *Tuulijolla: suuri rock and roll risteily*. Tampere: Fanzine.
- Järvelä-Hartikainen, Marja & Ahponen, Pirkkoliisa & Taponen, Matti (1982) *The Frame of Ways of Life in Finland. An Overview*. Helsingin yliopisto, sosiaalipolitiikan laitos. Tutkimuksia 2/1982.
- Kärjä, Antti-Ville (2005) *Varmuuden vuoksi omana sovituksena. Suomalainen elokuvamusiikki. Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisu, 13. Turun yliopiston kulttuurihistoria: Vaasa.
- Laclau, Ernesto (1977) *Politics and Ideology in Marxist Theory*. London: New Left Books.

- Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal (1985) *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Lehtonen, Mikko (2004) ”Suomi on toistettua maata”. *Suomi toisin sanoen*. Toim. Lehtonen Mikko Lehtonen, Olli Löytty ja Petri Ruuska.. Tampere: Vastapaino. Ss. 121–148.
- Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika (2004) *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaiset 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Rantanen, Päivi (1997) *Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta To-peliukseen*. Helsinki: SKS.
- Rinne, Harri (2002) *Juice on: Juice off*. Helsinki: WSOY.
- Rautiainen, Tarja (2005) ”East of Rock: the Development of Finnish National Rock on the Edge of Europe”. *Rock 'n' Roll and Nationalism: A Multinational Perspective*. Toim. Mark Yoffe and Andrea Collins. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing. Ss. 40–53.
- Ruoff, Jeffrey K. (1992) ”Conventions of Sound in Documentary”. *Sound Theory Sound Practice*. Toim. Rick Altman. New York: Routledge. Ss. 217–234.
- Roos, Jeja-Pekka (1988) *Elämäntavasta Elämäkertaan – Elämäntapaa etsimässä 2*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Salmi, Hannu (1996) ”Elokuva, mentaliteetti ja ’suomalaisuus’”. *Olkaamme siis suomalaisia*. Kalevalaseuran vuosikirja 75–76. Ss. 91–96. Helsinki: SKS.
- Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.) (2000) *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Shuker, Roy (2001) *Understanding Popular Music*. Second edition. Routledge: London.
- Timonen, Lauri (2006) *Aki Kaurismäen elokuvat*. Helsinki: Otava.
- Topelius, Zacharias (1875/1934) *Maamme kirja*. 38. painos. WSOY.
- Vaalitiedotuskampanja (2007) *Vaalitiedotuskampanja. Elämän tärkeitä ääniä*. Eduskuntavaalit 2007. Oikeusministeriö. <http://www.vaalit.fi/38348.htm> (Luettu 19.10.2007).
- Valkola, Jarmo (2002) *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella*. Jyväskylä: Cineart.
- Yli-Jokipii, Pentti (1999) ”Paikallisyhteisöjen muutos Suomessa kesäisten tanssilavojen kuvastamana”. *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*. Toim. Markku Löytönen ja Laura Kolbe. Suomalaisen kirjallisuuden seuran julkaisuja 753. Helsinki: SKS. Ss. 235–253

Visuaaliset lähteet

- Arvottomat* (1982) Ohjaus Mika Kaurismäki. Villeafla Productions Oy.
- Blackboard jungle* [Älä käännä heille selkääsi] (1955) Ohjaus Richard Brooks. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Don't Look Back* (1967) Ohjaus D.A. Pennebaker. Leacock-Pennebaker.
- Kaunis Veera* (1950) Ohjaus Ville Salminen. Suomen filmitoimisto OY.
- Kuumat Kudit, Hot Weels* (1976) Ohjaus Jussi Itkonen. Filmituotanto Jussi Itkonen.
- Monterey Pop* (1968) Ohjaus D.A. Pennebaker. The Foundation.
- Rokkidiggari* (1981) Ohjaus Jouko Lehmuskallio. Art Films Only.
- Saimaa-ilmio* (1981) Ohjaus Aki and Mika Kaurismäki. Villeafla Productions Oy.
- The Last Waltz* (1978) Ohjaus Martin Scorsese. FM Productions.
- Täältä tullaan, elämä!* (1980) Ohjaus Tapio Suominen. Sateenkaarifilmi.
- Valehtelija* (1981) Ohjaus Mika Kaurismäki. Hochschule für Fernsehen und Film München
- Woodstock* (1970) Ohjaus Michael Wadleigh. Wadleigh-Maurice Ltd.
- Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973) Ohjaus D.A. Pennebaker: Bewlay Bros.